

Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual

Rubén Dittus

Universidad Central de Chile
Facultad de Comunicaciones
ruben.dittus@ucentral.cl

Erna Ulloa Castillo

Universidad Católica de la Santísima Concepción
Facultad de Comunicación, Historia y Ciencias Sociales
eulloa@ucsc.cl



Fecha de presentación: septiembre de 2016

Fecha de aceptación: marzo de 2017

Fecha de publicación: junio de 2017

Cita recomendada: DITTUS, R. y ULLOA CASTILLO, E. (2017). «Cartografía del cine documental político chileno: entre el discurso político y la retórica audiovisual». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 56, 33-47. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/analisi.3034>

Resumen

Este trabajo presenta un recorrido por la historia del cine documental político en Chile, desde sus inicios como cine militante hasta los más emblemáticos realizadores que narran los efectos posteriores a la dictadura militar. Se trata de una cartografía que se articula a partir del concepto de discurso político asociado a una retórica audiovisual y donde se han considerado hitos históricos como el gobierno de Salvador Allende, la dictadura de Augusto Pinochet y el regreso a la democracia en 1990, instancias que marcaron el desarrollo de este género cinematográfico.

Palabras clave: cine documental; discurso político; retórica audiovisual; historia de Chile

Resum. *Cartografia del cinema documental polític xilè: entre el discurs polític i la retòrica audiovisual*

Aquest treball presenta un recorregut per la història del cinema documental polític a Xile, des dels seus inicis com a cinema militant fins als realitzadors més emblemàtics que narren els efectes posteriors a la dictadura militar. Es tracta d'una cartografia que s'articula a partir del concepte de discurs polític associat a una retòrica audiovisual i on s'han considerat fites històriques com el govern de Salvador Allende, la dictadura d'Augusto Pinochet i el retorn a la democràcia el 1990, instàncies que van marcar el desenvolupament d'aquest gènere cinematogràfic.

Paraules clau: cinema documental; discurs polític; retòrica audiovisual; història de Xile

Abstract. *Cartography of Chilean political documentary film: between political discourse and audiovisual rhetoric*

This paper presents a tour for the principal milestones of the history of the documentary political cinema in Chile, from its beginnings as politically active cinema up to the most emblematic producers who narrate the effects of the post military dictatorship. It is a cartography that articulates from the concept of political discourse associated with an audiovisual rhetoric, and where historical landmarks such as the government of Salvador Allende, the dictatorship of Augusto Pinochet and the return to the democracy in 1990 have been considered, instances that Marked the development of this cinematographic genre.

Keywords: documentary cinema; political discourse; Chile; audiovisual rhetoric; history of Chile

1. Introducción

Según la crítica especializada, el género mejor posicionado en Chile es el documental político. Al realizar un breve recorrido por la propia historia de este, comprendemos los diversos umbrales temáticos por los que ha transitado. En su mayoría se trata de ensayos o filmes de autor cuyo único propósito ha sido bosquejar las profundidades de una realidad latinoamericana manchada de sangre, pobreza y desigualdad. En los últimos años, ese viaje toca temas profundos como la dictadura militar y la particular transición a la democracia. Bajo esta consideración, hemos establecido una cartografía a partir del concepto de discurso político, término difuso, pero asociado aquí a la noción de retórica audiovisual: una visión autoral que se escapa a las pretensiones de objetividad. Entendemos que los realizadores han empleado una constante identitaria de nación o grupo que nos lleva a comprender el género documental bajo la denominación de «filme político».

Es importante realizar esta aclaración, ya que toda película puede ser considerada política desde el momento que el realismo que logra en sus imágenes-audio se sustenta en modelos de organización cultural que siempre serán centro del debate ideológico (Dittus, 2013). Por este motivo, hemos considerado filmes políticos aquellos que —en forma explícita o implícita— tienen como propósito desenmascarar un sistema ideológico, pero el cual a la vez siempre está al servicio de una política o visión de mundo, ya sea esta oficial o disidente.

Este artículo busca dar cuenta del panorama del cine documental chileno a través de sus diferentes tiempos y complejidades políticas que tuvo que atravesar. Nos adherimos a la tesis de que el filme documental político no solo transmite una idea o una situación concreta, o se circunscribe al análisis de un tema controversial, sino que también refleja cómo es, qué siente y qué debate la sociedad de la que surge. Actúa como una especie de escáner socio-temporal, el documental interpreta y juzga, condena o absuelve por medio de diversidad de recursos audiovisuales (Dittus, 2013).

2. Ampliar la mirada

Desde sus orígenes, el documental hizo alusión a la idea de «documentar la realidad» a través de fuentes similares a las usadas por los historiadores. Al igual que el trabajo historiográfico, el documentalista ordena los hechos del pasado, entendido como «tiempo histórico» (Bloch, 1982). Philip Rosen da cuenta del proceso que convierte a la imagen en documento histórico cuando —al igual que una fotografía— el acontecimiento queda registrado para evitar la amnesia colectiva (Rosen, 1993). Allí coinciden los hitos del cine documental y el desarrollo de la propia historiografía. Imágenes de archivo, entrevistas y eventos públicos masivos se convierten, así, en mucho más que recursos audiovisuales. La diferencia es el efecto de la imagen en el espectador. El cine documental, tras el abuso de su «régimen de verdad» convertido en dispositivo, hace uso de estrategias que refuerzan la tesis del realizador (Dittus, 2013).

Bajo la perspectiva de mundo que nos entregan los filmes políticos, es necesario tener presente la relación entre el propio hecho histórico y el cinematográfico, y delinear la importancia observada entre la historia audiovisual chilena y la escrita. Cuando se declara que todo cine es un ejercicio político, más que nunca se debe tener presente que aquello que los realizadores buscan transmitir al espectador constituye una cosmovisión parcial, pero legítima, de una realidad política compartida (Estévez, 2010, p. 16). El filme documental es ese puente que une la realidad imaginada por los cineastas y la realidad del hecho histórico (Rosenstone, 1997: 34–36).

Entre los años sesenta y setenta del pasado siglo, se desarrolló una de las experiencias más importantes de la historia del cine latinoamericano. El caso chileno no es la excepción. En un contexto marcado por la voluntad de cambios radicales, una parte significativa del cine latinoamericano intentó contribuir a la misma, dentro de las estructuras narrativas y de producción y difusión del propio cine. Las experiencias vanguardistas cinematográficas coexistieron, así, con las de algunas vanguardias políticas de esa época, en un proceso poco conocido por las nuevas generaciones (Getino y Velleggia, 2002). Ese panorama se vio frustrado por el devenir histórico. Según lo planteado por Ruffinelli (2005), desde los años sesenta, el documental latinoamericano tuvo dos improntas centrales: fue de tema social y de fuerte intención política. El documental chileno se vio encasillado en ambas. Las razones son dadas por el propio contexto político. La segunda mitad del siglo XX significó para los gobiernos chilenos el inicio de un camino hacia una modernización en sus diversos estamentos, ya que se estaba frente a un escenario de cambios que transitó del contexto de guerra fría a uno de *détente*, lo que posibilitó adoptar una orientación que puso su énfasis en la búsqueda de una mayor autonomía (Ulloa, 2013). Bajo esta valorización, por ejemplo, la política del gobierno de Salvador Allende buscó ser coincidente con los principios que se habían planteado para modificar la estructura social existente en el país. Principios que, por lo demás, tendrían un brusco cambio a partir del 11 de sep-

tiembre de 1973, cuando se produce el golpe de estado dirigido por Augusto Pinochet, y será precisamente este nuevo ciclo social o «duelo» (Estévez, 2010: 18) lo que llevará a que el trabajo documental de denuncia se realice mayoritariamente desde el extranjero. Ante este nuevo escenario, el ostracismo vivido producto de la represión ejercida, la violación de los derechos humanos por agentes del Estado y los propios errores del régimen militar en su cometido de controlar a la sociedad chilena (Muñoz, 1986: 171–185) fueron relegando la escena cultural a un sometimiento o quedando bajo la sospecha de un ente censor, como ocurrió con el Consejo de Calificación Cinematográfica, organismo que alcanzó importantes niveles de autonomía en el año 1980.

Ya luego con los gobiernos de la Concertación (que reunió en el poder a los partidos políticos opositores al régimen de Pinochet) y específicamente bajo la Administración de Patricio Aylwin, se ratificó la orden de la Corte Interamericana de Derechos Humanos de la Organización de Estados Americanos para levantar la prohibición de filmes censurados (Dermota, 2002: 408). El retorno a la democracia planteó a Chile, entonces, la necesidad de reconstruir sus vínculos no solo internamente sino también con la comunidad internacional, tanto en el campo económico como en el político y, por cierto, cultural. Comenzaba la tarea de una reinserción en todos los planos, buscando poner el acento en devolverle al país el carácter democrático y de estabilidad que le permitiera actuar más allá de sus fronteras. Ante este nuevo escenario democrático, Chile asumía importantes desafíos así como también expectativas y, dentro de estas, aquellas que se realizarían en el ámbito cinematográfico. El documental social quedaba relegado por el discurso político combativo.

3. Los hitos del cine militante

Si bien los primeros registros cinematográficos en Chile datan del año 1897, oficialmente es 1902 el año en que se celebra el comienzo del cine chileno. Se trata de un filme documental de dos minutos que muestra un ejercicio del cuerpo de bomberos de la ciudad de Valparaíso (Díaz, Ramos y Urrea, 2000). Aun así, no podemos dejar de reconocer la trascendencia de las imágenes de 1897 de la mano del investigador del cine Luis Oddó Osorio en el norte de Chile, puntualmente en la ciudad de Iquique, que mostraron filmaciones de situaciones cotidianas (Horta, 2011: 19; Mouesca, Orellana, 2010: 13). Ocho años más tarde, después de la proyección de 1902, se estrenó la primera película de ficción, *Manuel Rodríguez*, de apenas diez minutos de duración. Tal como ocurrió en el resto del mundo occidental, en la primera década del siglo XX proliferaron los noticieros de actualidad, antecedentes directos del género documental, muchos de los cuales eran producidos por los dueños de las salas de cine y teatro, a modo de relleno, entre una película de ficción y otra (Mouesca, 2005: 45). Pero no serían estos los únicos en interesarse en el desarrollo de noticieros, ya que los grandes diarios de la época también se

hicieron eco de este interés visual financiando producciones casi semanales en torno a la actualidad política y social, entre las que tenemos al diario *El Mercurio* y su sello *Heraldo Films*, el diario *La Nación* a través de *Andes Films* y *El Diario Ilustrado* (Ossa, 1971: 9).

En este sentido, este incipiente cine nacional vino a ser ese catalizador de la realidad en que estaba sumergido Chile; la cinematografía fue, por lo tanto, testigo y parte activa de una sociedad sumergida en importantes brechas sociales como también de la inestabilidad política, producto de un sistema parlamentario que se había erigido tras la Revolución de 1891 y las cada vez más evidentes diferencias entre ricos y pobres. A pesar de lo que estaba sucediendo en el ámbito gubernamental, se deseaba expresar una identidad nacional marcada por una noción de *imagen-país*, una manera de fomentar una representación colectiva que rescatara y exaltara lo criollo como expresión simbólica. De ahí que se buscara retratar las tradiciones y costumbres más propias de esta sociedad chilena de inicios de siglo (Rinke, 2010: 10).

Con el paso del tiempo, el formato de documental vino a incentivar la proliferación del cine de propaganda y el filme empresarial en la década de los cuarenta, género híbrido entre el documental y el reportaje publicitario que incorpora las actividades oficiales del Congreso, el Gobierno y las ventajas del Chile comercial. En 1964 se estrena el primer documental propiamente político de la historia cinematográfica chilena, *Banderas del pueblo*, de Sergio Bravo, una película que buscaba testimoniar los cambios políticos que comenzaban a expresarse en ese entonces a través de secuencias de manifestaciones populares y primeros planos donde se personaliza la violencia callejera. Al igual que la obra de Bravo, es aproximadamente a partir de la mitad de los años sesenta cuando los cineastas chilenos empiezan a mostrar la realidad que en este momento existía en el país. La identificación retórica e ideológica de la exposición documental llevó al público a diferenciar esos filmes de la ficción, pues, como señala Pablo Corro, la lógica de orden probatorio, tanto hoy como ayer, «requiere de una disposición deductiva del espectador: este casi siempre sabe algo del objeto o del tema del documental» (Corro, 2007: 45).

Los datos indican que, hasta 1973, hay una primacía del cine documental respecto de la ficción, pero lleno de interrupciones y con películas de diversa calidad. El estilo realista predominó en todo el universo del cine, apoyado por una institucionalidad que incentivó la producción audiovisual (incluidos el Estado y las universidades), la generación de un público atento a los estrenos y de una crítica especializada. La última etapa de ese período de bonanza fue clave en el desarrollo del género. En efecto, la elección del marxista Salvador Allende como presidente de la República en 1970 supuso un gran impulso para el cine político, pero desde una propuesta más militante. Este propósito explica que la difusión del género fuera precaria, pues las películas no se exhibían en salas comerciales sino en centros sociales, juntas de vecinos o sindicatos (Mouesca, 2005). Es decir, su circulación no fue masiva, pero fue efectista, considerando la naturaleza de los actores sociales a los que se quería llegar. Llamativo no es solo el número de producciones que se estrenan (muy

superiores al promedio desde el inicio del género en Chile), sino también los contenidos de dichos documentales. El período abordó la representación de un sujeto popular de carácter colectivo privilegiando, para ello, el uso de imágenes donde se muestra la masividad del movimiento obrero o de las luchas políticas. La apelación a la colectividad a través del testimonio múltiple de sujetos menos representativos, pero con un gran impacto visual, fue otro de los recursos enunciativos empleados. El discurso político de género no pasó desapercibido a través de filmes como *Campamento Sol Naciente* (1972), de Ignacio Aliaga, y *Si todos los vecinos* (1972), de René Kocher. En esa línea de marginalidad, otros filmes sucumbieron ante las temáticas sobre la territorialidad y soberanía popular, e incorporaron imágenes donde se plasmó la ruralidad, la toma, el barrio industrial, los campamentos y las nuevas formas de periferia.

La intención persuasiva de estas cintas es dominada por la concientización de un ideario que invita al espectador a participar, y lo hacen a través del contraste social que se exhibe en sus relatos. La lista es larga, pero destacan por el tratamiento hacia diversos temas de la contingencia: la situación de los mapuches en *Amuhuelai-mi*, de Marilu Mallet, o en *Nutuayin Mapu* (*Recuperemos la tierra*, 1971), de Carlos Flores y Guillermo Cahn; el mundo trabajador en *Reportaje a Lota* (1970), de José Román y Diego Bonacina, y en *Mijita* (1970), de Sergio y Patricio Castilla; la juventud y sus expectativas futuras en *Descomedidos y chascones* (1971), de Carlos Flores, una revisión histórica en *Santa María de Iquique* (1971), de Claudio Spiaín, o la situación precaria de la vivienda en *Casa o mierda* (1970), de Carlos Flores y Guillermo Cahn. Relevantes son aquellos documentales de carácter político oficial como *Compañero presidente* (1971), de Miguel Littín, o *El diálogo de América* (1972), de Álvaro Covacevic, este último basado en conversaciones con el presidente Allende. Otros documentales dibujan el retrato más general de una época marcada por la ilusión y la utopía, como *Testimonio* (1969) y *No es hora de llorar* (1972), de Pedro Chaskel, *Pintando el pueblo* (1971), de Leonardo Céspedes, o *Venceremos* (1970), de Pedro Chaskel y Héctor Ríos.

Precisamente, es *Venceremos* el filme político más emblemático de la era Allende, conocido por revolucionar la estética de una vertiente marcada por la ideologización de esos años. De hecho, no es accidental que sea una de las películas más analizadas del género documental chileno, junto a la trilogía de *La batalla de Chile* (1975–1979), de Patricio Guzmán. *Venceremos* denuncia la pobreza y la injusticia social —algo que el proyecto de Allende postulaba con terminar—, pero desde un optimismo retórico alejado del sentimentalismo. La indignación de los realizadores se complementa con el optimismo de las calles tras el triunfo de la coalición de izquierdas en las presidenciales de ese año. Chaskel describe su película como un collage audiovisual basado en algunas contradicciones y la violencia implícita en la vida cotidiana en el Chile de los años setenta. Culmina con la celebración popular del triunfo de la candidatura de Allende el 4 de septiembre de 1970.

Uno de los más importantes trabajos publicados sobre el período describe el filme como ejemplo de cómo la ciudad se usó como medio de despliegue de proyectos ideológicos: muros rayados, consignas gráficas, banderas y pancartas en desfiles ciudadanos. Dicho análisis sentencia: «El montaje, desprovisto de cualquier dispositivo de discursividad literal, identifica la ciudad desde las márgenes hacia dentro, y los pobladores desde el trabajo hasta la lucha, con una progresión dinámica natural, de cualidad ascendente y contagiosa» (Corro, Larraín, Alberdi y Diest, 2007: 108). El montaje dialéctico se observa a través de la yuxtaposición de dos estructuras ideológicas de choque; por ejemplo, en la secuencia donde se alternan las imágenes de una exposición de perros en el barrio alto de Santiago y las de un niño con claros síntomas de desnutrición.

Las abismantes brechas sociales existentes a principios de los años setenta constituyen la principal causa de las movilizaciones de la clase obrera y campesina. Por esta razón, uno de los proyectos que se hace patente en el documental de Chaskel y Ríos es el sueño de cambiar el sistema social imperante por uno más justo y equitativo. Los protagonistas del relato son los más desposeídos. Las relaciones de poder están claramente establecidas en el filme. La contraparte se pasea en sus lujosos automóviles o asiste a eventos de elite en la época. La fuerza pública, por su parte, reproduce la otra fuerza en pugna, que debe contener a los manifestantes en las calles. Las imágenes son elocuentes y delinean la tesis del filme. Para Salinas y Stange (2011), *Venceremos* es la escenificación de una promesa de liberación que comenzaba a materializarse tras años de injusticia. Dicha promesa sería la forma de promover un horizonte en lugar de otro transformándose en un nuevo disciplinamiento. En ese sentido, la cinta participa activamente de una disputa política porque «entraña imaginarios de sociedad, nociones de identidad y proyectos de país diferentes» (Salinas y Stange, 2011). Se trata, sin embargo, de una promesa que es dominante (y por ende ampliamente compartida) en su contexto socio-histórico: la campaña presidencial de 1970 y su líder triunfante. Más que un eslogan, la película es la visualización del proyecto político de Allende.

4. El cine de Patricio Guzmán

Dos años más tarde se estrena *El primer año* (1972) y *La respuesta de octubre* (1972), ambas de Patricio Guzmán, el más internacional de los documentalistas chilenos y quien siempre sostuvo que «un país, una región, una ciudad que no tiene cine documental es como una familia sin álbum de fotografías» (Ruffinelli, 2001: 8). En estos dos trabajos audiovisuales se plasman los principales acontecimientos que marcaron los primeros meses del gobierno de la Unidad Popular (UP). El segundo filme —un medimetraje de 40 minutos— enfatiza especialmente la respuesta de los partidarios del oficialismo para contrarrestar la huelga de los camioneros organizada por los partidos de oposición. La militancia, el compromiso y el valor épico de estas películas es incuestionable, razón por la que su impacto no supera el ánimo y devoción de los simpatizantes de Allende. El destino de sus imágenes, sin embargo, será

otro, cuando Guzmán decide incluirlas —en parte— en el montaje final que dará forma a una de las más importantes películas políticas del género documental en toda su historia: *La batalla de Chile*.

La película más estudiada de Guzmán es una obra que se define desde sí misma (incluso escapa a cualquier estudio deductivo que desee aproximarse a la psicología del realizador) y ha sido centro de debate y estudio en Chile y el exterior, razones suficientes para que supere este recorrido. Se aleja del cine chileno al elevarse como parte de la historia del cine mundial. Podría decirse que filmes como los de Guzmán solo muestran hechos políticos del pasado reciente; sin embargo, «los llamados hechos políticos (“dimisión de un presidente”, “golpe de estado”) no existen independientemente de su semantización discursiva, son estrictamente inseparables de los discursos» (Verón, 1980: 89). Inversamente, todo discurso político es explicitado como un hecho político, por lo que cruzar la frontera entre uno y otro es casi imposible en el género documental. Ello se debe a que no podemos separar el acontecimiento de las lecturas a las que es sometido en la estructura de un relato retórico. Así, películas como *La batalla de Chile* (1975–1979) aportan una importante cuota de complejidad en la lectura del funcionamiento discursivo del Chile de Allende. Con el apoyo del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico, dirigido por Alfredo Guevara, y del montador chileno Pedro Chaskel (también exiliado), *La batalla de Chile* toma forma luego de interrumpidos cinco años de montaje: un documental político de casi cinco horas, conformado por tres partes, cada una de ellas con una autonomía narrativa. Así, *La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de estado* (1976) y *El poder popular* (1979) dan vida al discurso del filme político más premiado de esa década y al más censurado en el Chile de Pinochet. Es en ese orden cómo se relatan hitos de la historia chilena reciente: la odiosidad y radicalización de las opciones políticas previas a las elecciones legislativas de ese año (y cuyos resultados respaldaron mayoritariamente a la coalición gobernante de partidos), la insubordinación de las Fuerzas Armadas al poder civil, el archivero bombardeo al palacio presidencial conocido como «La Moneda» o el entusiasmo ciudadano ante los discursos de Allende tras compartir con el líder el sueño de una nueva sociedad, más justa y democrática. No es esa temática sino la sensibilidad para tratarla lo que hace de *La batalla de Chile* un documental único e irrepetible. La profundización y el análisis de los temas tratados y el enfoque del discurso social confrontado que Guzmán visibiliza hacen de este filme una marca registrada en lo que a cine político se refiere. Es, también, el resguardo que propició su difusión clandestina en plena dictadura, y que logró reunir a miles de espectadores chilenos repartidos en casas, parroquias o sindicatos, y con una valoración diferenciada hacia un documento audiovisual que no pretendía ser periodismo.

¿Por qué las primeras películas de Guzmán —mucho más que aquellas que vendrían tras la dictadura— no fueron un ejercicio de neutralidad o, al menos, de denuncia menos partidista? Jorge Ruffinelli explica que la relación del poder en el período 1970–1973 era compleja, pues las decisiones no esta-

ban solo en manos del gobierno; este debía lidiar con el empresariado y los «aparatos ideológicos» del poder económico, como los medios de comunicación. Si bien *El primer año* no figura como una película oficialista o de la propaganda de la UP, Guzmán quiso rodarla porque se sentía identificado con el proyecto político (Ruffinelli, 2008: 62). Es el «poder popular» llevado al cine, y que evidencia la ilusión de una ambiciosa generación de cineastas. Años después, el propio Guzmán explica el espectador al que apuntaba y su reflejo en el filme: «Obreros y campesinos ven la película con mucho agrado y son el principal público de la película. Y, naturalmente, sectores de la clase media, intelectuales, universitarios, que la ven en las ciudades. Pero el mayor éxito es en la provincia, donde la gente se ve a sí misma» (Guzmán y Sempre, 1977: 56).

Dicho compromiso militante, que —para muchos— constituyó una desordenada manifestación del cine de propaganda, se había iniciado públicamente en 1970, tras el lanzamiento del *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*, una declaración de principios que serviría también como una carta de navegación para los filmes rodados en ese período. Uno de los puntos más llamativos del manifiesto es la comprensión del arte como una experiencia creativa más que como un producto o un resultado, en donde los jueces no son los severos portadores de la verdad sino el pueblo, y en un último término los seres humanos que participan de la experiencia de la creación. Dice el texto en su numerando cuarto: «Que entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación. Uno, el pueblo, como motivador de la acción y en definitiva el creador, y el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación» (Linares, 1976: 156). Es decir, en ese contexto político, poco importa si el resultado es arte o no, pues el método y los objetivos que inspiran y posibilitan una obra son los verdaderos valores que le dan peso. Podemos entenderlo, entonces, como una declaración del nacimiento de un cine revolucionario, y no solo de izquierdas, ya que saca el arte del olimpo y su cómodo lugar de lo sublime para desacralizarlo y volverlo artesanía.

5. Los documentales sobre la dictadura

La mítica experiencia vivida por los documentalistas chilenos se termina abruptamente en septiembre de 1973. El resto es historia conocida. La intervención militar clausura la estructura institucional que daba soporte al cine nacional —como Chile Films y los departamentos de cine de la Universidad de Chile y la Universidad Católica— y se inicia un proceso de desmantelamiento y censura de la producción audiovisual que se extiende por los primeros cinco años de un gobierno militar que sería mucho más extenso (1973–1990). El relato de Jacqueline Mouesca resulta «violento» e incomprensible para un lector-espectador no acostumbrado a estos hechos históricos:

El signo inicial más visible es, el mismo 11 de septiembre de 1973, el asalto perpetrado contra los estudios de Chile Films, en el que la fuerza militar secuestra centenares de películas —filmes de ficción nacionales y extranjeros, documentales, cintas de actualidades, noticiarios antiguos y recientes, etc.—, los hace apilar en el patio principal del establecimiento y les prende fuego enseguida. Esta pira ardiente, cuyas llamas duraban mientras eran destruidos los archivos, velados miles de metros de película virgen y virtualmente demolidos un laboratorio e innumerables implementos, se convierte sin duda en la imagen paradigmática del drama que, a partir de ese día, comienza a vivir el cine chileno. (Mouesca, 2005: 78)

Tras dicha desarticulación, en la práctica desaparece la producción cinematográfica argumental y documental en Chile, y se inicia un proceso en que el cine político —desde el exterior— afronta un nuevo desafío temático y acusador: la dictadura y la represión que esta ejerce sobre sus opositores. El exilio de realizadores hizo posible esto último, similar a la salida no voluntaria (o autoimpuesta) de dirigentes políticos, intelectuales, investigadores, escritores y artistas en general. Solo a partir de 1978 la recomposición del cine vio sus primeros frutos, principalmente desde la publicidad y el cine comercial. Las cintas de video ayudaron en su divulgación y generaron un nuevo formato con fácil acceso y distribución (Hurtado, 1985). Los próximos años serían especialmente generosos en producción audiovisual documental. En pleno año de protestas (1983) circulan clandestinamente películas que abordaban esas primeras manifestaciones callejeras antirrégimen, como *Chile, invoco tu nombre en vano*, del colectivo Cine-Ojo; *Así golpea la represión y Rebelión ahora*, de Rodrigo Gonçalves; y *Los muros de Santiago*, de Carmen Castillo (Ulloa, 1985). A estas piezas se suman noticieros alternativos con información que no aparecía en la televisión pública ni universitaria. Mención aparte lo constituye el proyecto *Teleanálisis*, de los periodistas Augusto Góngora y Fernando Paulsen, una de las principales fuentes de documentación audiovisual que existen sobre el período de la dictadura. Tras el retorno de algunos cineastas del exilio y gracias a la mayor libertad creativa concedida por el régimen a algunos realizadores-publicistas, se estrenan en recintos muy acotados filmes en formato de video, como *El Charles Bronson chileno* (1981) de Carlos Flores, *Todas íbamos a ser reinas* (1983) de Magali Meneses, *Hasta vencer* (1984) de Pablo Salas, *Somos más* (1985) de Pablo Salas y Pedro Chaskel, *Dulce patria* (1985) de Juan Andrés Racz, *No me olvides* (1988) de Tatiana Gaviola, *Sol y lluvia* (1988) de Germán Liñero o *De vuelta en mi país* (1989) de Claudio Sapiaín (Díaz y otras, 2000). La lista es mucho más larga. Como indica Mouesca, Chile se convirtió en un verdadero boom en lo que a realización de videodocumentales se refiere.

Cuando un país vuelve a recuperar aquellos espacios perdidos de libertad y trabajo creativo, la labor de los realizadores audiovisuales cobra suma importancia. En este sentido, la trascendencia del documental como un elemento de la historia e idiosincrasia de un pueblo se transforma en un verda-

dero testimonio de aquellos vacíos que de pronto los textos escritos no abordan o bien dejan pasar. Ya lo decía Peter Burke: «El testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos» (Burke, 2005: 235). Instalada la democracia, el cine documental político chileno enfrenta un nuevo reto: los cambios sociales exigían temáticas *ad hoc* en un país que inicia su reconciliación tras décadas de división. La documentalista e investigadora Pamela Pequeño explica que son esas circunstancias las que obligan al cine político a redefinirse, pues muchos realizadores se habían formado en el cine de barricada o apremiados por la falta de libertad en sus rodajes, razón por la que dicha apertura se encamina a la realización de obras por encargo y, fundamentalmente, hacia la televisión y que marcan el complejo proceso de reacomodo (Pequeño, 2000). Otros directores se inician en el mundo del cine con títulos y nombres desconocidos hasta antes de 1990, como es el caso del tratamiento dado a los jóvenes y la contracultura en *Malditos, la historia de los Fiskales Ad-Hok* (2004) de Pablo Insunza, *Actores secundarios* (2004) de Pachi Bustos y Jorge Leiva o *La Revolución de los pingüinos* (2008) de Jaime Díaz; o también los testimonios que dan cuenta de un Chile desprotegido y lleno de héroes anónimos, como *El velo de Berta* (2004) de Esteban Larraín y Jeannette Paulan, *El Che de los gays* (2004) de Arturo Álvarez Roa, *El corredor (la historia mínima de Erwin Valdebenito)* (2004) de Cristian Leighton y *Después de los cisnes* (2006) de María José Bello e Ignacio del Valle. Por su parte, la memoria histórica se ejercita a través del imaginario político (con actores de ayer y de hoy) en los filmes *Chile, los héroes están fatigados* (2003) de Marco Enríquez, *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* (2004) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno o *La hija del general* (2006) de María Elena Wood, quien nos muestra el sorprendente camino hacia el poder de Michelle Bachelet y cómo llega a convertirse en la primera mujer presidenta de Chile.

A pesar del nutrido nicho temático del cine político, y que no deja de ser alentador, la Unidad Popular, la dictadura militar y la figura de Augusto Pinochet siguen dominando el panorama de lo filmable. En los últimos años, por ejemplo, las cuatro cintas documentales estrenadas en el país con mayor repercusión en crítica y público fueron *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán, *La muerte de Pinochet* (2011), de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, y *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló y Susana Foxley. Las películas de Guzmán abordan la memoria de un pueblo a través de la poética y metafórica conexión del desierto y el mar con las víctimas asesinadas por la dictadura. La tercera película muestra secuencias filmadas durante las horas posteriores al fallecimiento de Pinochet en diciembre de 2006, cuando cientos de personas salieron a las calles para manifestarse a favor o en contra de ese acontecimiento. En tanto, *El edificio de los chilenos* narra la experiencia del Proyecto Hogares, un espacio de vida comunitaria que reunió a cerca de sesenta niños chilenos, cuidados por voluntarios

—primero en Bélgica, más tarde en Cuba— mientras sus verdaderos padres y madres ingresaban a Chile clandestinos, y muchos de ellos caían en la represión.

6. Los nuevos enemigos: los medios de comunicación y el modelo neoliberal

En este escenario audiovisual del Chile contemporáneo, un par de producciones dejan huella, tras un particular y novedoso intento por develar el poder fáctico que se ejerce en un Chile democrático, pero con sombras de un pasado autoritario. Una política en la que todavía tienen algo que decir un influyente sector de la Iglesia Católica vinculado al poder empresarial y el ejercicio de un periodismo que amparó el régimen de Pinochet, y cuyo ícono es su diario más emblemático, *El Mercurio*. Se trata de *Opus Dei, una cruzada silenciosa* (2006), de Marcela Said y Jean de Certeau, y *El diario de Agustín* (2008), de Ignacio Agüero. Mientras el primero relata la realidad del Opus Dei en Chile —a partir de variados testimonios y registros directos de sus centros y residencias— y sus ámbitos de poder e influencia, *El diario de Agustín* narra la forma cómo el diario más antiguo e influyente de Chile se transformó en un agente clave detrás del derrocamiento del gobierno de Allende y el posterior ascenso y justificación de la dictadura de Pinochet, develando sus cuarenta años de acción política (Dittus, 2011).

El diario de Agustín ha sido calificada como una película «necesaria», pero al mismo tiempo omitida e ignorada por críticos y por la prensa de masas (Ríos y Donoso, 2015). Como parte del anecdotario, se encuentra el juicio arbitral que enfrentó a la empresa El Mercurio, SA e Ignacio Agüero por el dominio en Internet de *eldiariodeagustin.cl*, nombre que reclamaba el grupo Edwards. En un poco publicitado caso, el fallo favoreció a Agüero. Hoy día el sitio es de acceso libre y se puede revisar el tráiler del filme, su ficha técnica y lo que ha escrito la prensa desde su estreno, como, entre otras, las siguientes frases destacadas: «Meterse con *El Mercurio* es meterse con el poder con mayúscula» (*La Nación*), «Una historia escrita con sangre» (*Página 12*), «Las mentiras de *El Mercurio*» (*The Clinic*), «Los sabuesos que nunca trabajarán para *El Mercurio*» (*La Nación*) o «Preguntas para Agustín» (*Clarín*).

En la misma línea provocadora, el 2006 Marcela Said estrenó *Opus Dei, una cruzada silenciosa*. La realizadora reconoce que una de sus motivaciones para hacer la película era desafiar a una organización supuestamente impenetrable. Por esa razón el desafío era mayúsculo, pues no le era fácil abordar su nuevo trabajo, más aún al conseguir los permisos en la hermética institución de la Iglesia Católica y su vínculo con el pasado y presente pinochetista. Lo interesante en la propuesta cinematográfica de Said es que, al menos en apariencia, sus películas no han demonizado al enemigo. Pinochet no es el monstruo fascista ni el Opus Dei es una secta de fanáticos sin contacto con la realidad. Tampoco sus filmes son apéndices de una justicia inconclusa llevados a

cabo con crueldad y despotismo audiovisual. La agresividad que genera en la audiencia pende de otros «hilos».

Nuevos enfoques narrativos para temas políticos son estrenos más recientes. Es el caso de *Chicago boys* (Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano, 2015), que narra la historia de la primera generación de economistas chilenos que, tras su paso por la Universidad de Chicago, al alero de Milton Friedman y el gobierno militar, aplicaron reformas neoliberales que cambiaron la fisonomía no solo financiera sino también sociocultural de Chile; *Allende, mi abuelo Allende* (2016), la intimista cinta realizada por la nieta del ex presidente, Marcia Tambutti, quien busca descubrir al hombre detrás de la leyenda mediante diálogos familiares y archivos hasta ahora inéditos; o *La once* (Maite Alberdi, 2015), el filme sobre cinco señoras de la alta sociedad santiaguina que desde hace sesenta años se juntan a tomar el té, y que representa problemáticas mucho más profundas del sistema social.

7. Conclusiones

El cine documental político chileno es un género fundamental a la hora de adentrarse en el estudio de la historia reciente de Chile. Un país que durante la segunda mitad del siglo XX vivió dos instancias decisivas en su devenir, donde la producción cinematográfica fue testigo esencial y con la responsabilidad de reconstruir el pasado. Lo anterior lo convierte en actor activo en la concientización de una realidad marcada por cambios traumáticos.

La cartografía presentada está marcada por lo que significó el gobierno de Salvador Allende y lo que vendrá luego con el quiebre a la institucionalidad democrática. Un tiempo donde, a pesar de los obstáculos, la creatividad de los realizadores cinematográficos no se hizo esperar. La necesidad de transmitir lo que se ve, lo que se siente en el interior del país generó una vía de denuncia única a través de las imágenes. El cine documental posdictadura no solo se configuró como un cine político que se vio obligado a redefinir su temática sino que también se estableció como una figura para conectar al público con un Chile que no olvidaba lo vivido. La recolección de las fuentes y el lugar que estas ocupan en los diseños narrativos cinematográficos recogen los mismos hitos que la historiografía se esmeró en explicar. Las producciones más recientes, sin embargo, parecen encasillarse en una categoría de documental revisionista del pasado político, sin militancia partidista ni complejos con Pinochet. Esa revisión se ha hecho desde la cotidianidad del malestar social, con juicios ideológicos más esquivos. En definitiva, el filme documental político chileno ha quedado en los anales de la historia de un pueblo como parte de un discurso impregnado de subjetividad, y se ha transformado en un relato que tuvo y tiene mucho por decir, siempre conectado con el presente y pasado de un país cuyas heridas no cicatrizan del todo.

Referencias bibliográficas

- BLOCH, M. (1982). *Introducción a la historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CORRO, P.; LARRAÍN, C.; M. ALBERDI, M.; DIEST, C. van (2007). *Teorías del cine documental chileno 1957–1973*. Santiago de Chile: Universidad Católica.
- DERMOTA, K. (2002). *Chile inédito. El periodismo bajo sospecha*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- DÍAZ, M.; RAMOS, V.; URRÁ, C. (2000). *Documentales en Chile 1973–1989, las imágenes de la historia*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. Tesis de licenciatura.
- DITTUS, R. (2011). «Estrategias discursivas en el cine documental chileno post-transición: la retórica visual contra *El Mercurio*». *Cine Documental*, 4. <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_02.html>
- (2013). «El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político». *Cuadernos.Info*, 33: 77–87.
- ESTÉVEZ, A. (2010). «Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo». *Aisthesis*, 47: 15–32.
- GETINO, O.; VELLEGGIA, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967–1977)*. Buenos Aires: GEA.
- GUZMÁN, P. (1977). *La batalla de Chile*. Madrid: Hiperión.
- GUZMÁN, P.; SEMPÉR, P. (1977). *Chile: el cine contra el fascismo*. Valencia: Fernando Torres.
- HORTA, L. (2011). «De Rodríguez a Chamorro». En: C. Barril y J. Santa Cruz. *El cine que fue. 100 años de cine chileno*. Santiago de Chile: Arcis.
- HURTADO, M. (1985). *La industria cinematográfica en Chile. Los límites de su democratización*. Santiago de Chile: CENECA.
- LEDO, M. (2005). *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LINARES, A. (1976). *El cine militante*. Madrid: Castellet.
- MOUESCA, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM.
- MOUESCA, J.; ORELLANA, C. (2010). *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Santiago de Chile: LOM.
- MUÑOZ, H. (1986). *Las relaciones exteriores del gobierno militar chileno*. Santiago de Chile: Ornitorrinco.
- OSSA, C. (1971). *Historia del cine chileno. Nosotros los chilenos*. Santiago: Editora Nacional Quimantu.
- PEQUEÑO, P. (2000). «Sinopsis del documental chileno». Santiago de Chile. Manuscrito inédito.
- RINKE, S. (2010). «Historia y nación en el cine chileno del siglo XX». En: G. Cid y A. San Francisco, eds. *Nacionalismo e identidad nacional en Chile. Siglo XX*. Vol. II. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario.
- RÍOS, V. DE LOS; DONOSO, C. (2015). *El cine de Ignacio Agüero*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- ROSEN, P. (1993). «Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts». En: Michael Renov, ed. *Theorizing Documentary*. Londres: Routledge.
- ROSENSTONE, R. (1997). *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.

- RUFFINELLI, J. (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Cátedra.
- (2005). «Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)». En: C. Torreiro y J. Cerdán, eds. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- (2008). *El cine de Patricio Guzmán*. Santiago de Chile: Uqbar.
- SALINAS, C.; STANGE, H. (2008). *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957–1973*. Santiago de Chile: Uqbar.
- (2011). «Política en imágenes. Una re-visión del documental *Venceremos*». En: *Política y comunicación: democracia y elecciones en América Latina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. P. 319–338.
- ULLOA, E. (2013). *Chile ante el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas. Acción diplomática y opinión pública 1952–2004*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Tesis doctoral.
- ULLOA, Y. (1985). *Video independiente en Chile*. Santiago de Chile: CENECA.
- VERÓN, E. (1980). «Discurso, poder, poder del discurso». En: *Anais do primeiro colóquio de semiótica*. Río de Janeiro: Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro –Loyola.

